

Alain Goulet
158 rue de la Délivrande
14000 CAEN
(9^e section, Professeur, Cram)

LA FIGURATION DU PROCÈS LITTÉRAIRE DANS L'ÉCRITURE DE *LA SYMPHONIE PASTORALE*

par Alain GOULET

« Je songe à cette parole de Gide : « Il faut surtout étudier mon œuvre sur le plan esthétique », ce qui n'empêche pas, à partir de l'esthétique, de tomber dans la morale, la théologie, etc. »

(André BERNE-JOFFROY, *Entretiens sur André Gide* [Paris, Mouton, 1967], p. 298)

« Lisez-moi mieux ; relisez-moi. » (*Div.*, 62)

OUVRONS le texte de *La Symphonie pastorale* que nous a donné Claude Martin¹, et voyons comment l'apparat critique, nous incitant à ausculter le travail de l'écriture, peut nous permettre de renouveler notre lecture de l'œuvre. Plus particulièrement nous nous proposons d'y sonder la manière dont le procès littéraire — c'est-à-dire le couple écriture/lecture — s'implique dans les textes de Gide, se signifie dans et par la fiction.

Nous ne nous occuperons pas de Gide comme auteur, sinon par ricochet dans la mesure où le Pasteur-narrateur représente un de ses possibles. Gide a trop souvent parlé de la « *purgation morale* » qui l'amenait à « *délivrer [ses] diverses possibilités dans [ses] livres et [à] projeter hors de [lui] les personnages contradictoires qui [l']habitaient* »² pour qu'on ne discerne pas l'auteur

derrière le narrateur. Encore faut-il distinguer les rapports de l'homme à son œuvre, ce qui a été étudié de façon exhaustive pour la *Symphonie* par Claude Martin à la suite de Francis Pruner, — et la manière dont la narration implique le narrateur, c'est-à-dire comment le processus de l'écriture est inscrit dans le discours narratif.

I. *Neige*

Trois paragraphes, nettement détachés dans les premières éditions, ouvrent le discours du narrateur et forment un exorde qui doit justifier le récit qui suit. On remarque d'abord que c'est la neige qui motive et déclenche la narration, à cette date précise du 10 février : « *La neige [...] bloque les routes. [...] Je profiterai des loisirs que me vaut cette claustration forcée, pour revenir en arrière et raconter [...]. J'ai projeté d'écrire ici [...].* » (p. 4). Cette corrélation de la neige et de l'écriture est loin d'être fortuite. Répétée dès que le narrateur reprend la plume (« *La neige est tombée encore abondamment cette nuit. [...] J'en profite pour continuer ce récit [...].* », pp. 20-2), elle est invoquée *a contrario* pour rendre compte de la suspension de l'écriture entre les deux Cahiers :

J'ai dû laisser quelque temps ce cahier.
La neige avait fondu [...]. (p. 86)

Or une longue métaphore, qui se développe à propos des progrès rapides de Gertrude, explicite ce que peut représenter la neige :

Que de fois n'ai-je pas admiré la manière dont fond la neige : on dirait que le manteau s'use par en dessous, et son aspect reste le même. À chaque hiver Amélie y est prise et me déclare : la neige n'a toujours pas changé ; on la croit épaisse encore, quand déjà la voici qui cède et tout à coup, de place en place, laisse reparaitre la vie. (p. 36)

La neige est une couverture qui dissimule provisoirement la vie, se superpose à elle, vie qui la ronge cependant et qu'elle s'apprête à révéler. Risquons par provision une interprétation :

d'une part la neige — et l'écriture qu'elle suscite — est un « manteau » uni (le tissu du texte) qui renferme une vie secrète, d'autre part elle s'oppose à l'adhésion directe à la vie. L'écriture serait donc une médiation devenue nécessaire lorsqu'on n'adhère plus à la vie, lorsque celle-ci a perdu sa transparence³. Elle est le lieu d'une recherche, et lorsque le narrateur prétend « raconter comment il fut amené à s'occuper de Gertrude », puis « la formation et le développement de cette âme pieuse » (p. 4), il faut comprendre que ce n'est là que l'objet allégué de son récit. Celui-ci n'est pas préconstitué mais, prenant prétexte de circonstances passées, il va opérer une recherche présente de ce qu'il a à dire. Le narrateur est donc poussé par un besoin d'élucidation qui peut dissimuler un « besoin de justification »⁴. C'est bien le double objet de la tenue du *Journal* par Gide, et c'est ce qui amènera le récit à prendre la forme d'un journal après la fonte des neiges, c'est-à-dire au moment où l'écriture se superposera directement à la « réalité » qu'elle doit éclairer⁵. Par contre lorsque le narrateur voit clair enfin, écrire n'a plus d'objet et le récit cesse brusquement : le narrateur et ses personnages sont rendus à la vie⁶... ou au néant.

Avant de quitter cet exorde, prenons garde encore à ce qui en a été biffé. Le texte du manuscrit reproduit dans la note 8 fait beaucoup plus qu'évoquer Noël comme celui des notes 1, 2 et 6. À côté de l'écriture, il situe la parole, soulignant ainsi d'emblée le statut double du Pasteur, véritable Janus : narrateur, il détient le privilège redoutable d'enserrer les personnages dans son discours et de les éclairer à son gré ; pasteur, il possède sur les autres personnages du récit l'avantage de l'autorité de la parole. « J'ai PARLÉ, ce jour de Noël, sur cette PAROLE de Luc »⁷ : la répétition est éloquente et signifie que le Pasteur tend à identifier, ou du moins à faire coïncider, sa parole avec celle de l'Évangile. On voit dès lors comment cet apanage constitue aussi un piège qui va fonder en grande partie les équivoques et les ambiguïtés du récit, puisque le Pasteur peut user de son double droit, divin et régalien, pour leurrer le lecteur tout en s'abusant lui-même. Mais ce processus se complique

dans la mesure où l'auteur, caché derrière le narrateur, établira vite une connivence avec le lecteur au détriment de son personnage dont les privilèges se retourneront alors contre lui : c'est le principe du récit ironique, ou critique.

Ce n'est pourtant pas là l'unique source d'ambiguïtés. Le jeu de la parole recouvre aussi un jeu plus complexe de pensées, de sous-entendus, de procédés tactiques plus ou moins conscients qui constituent un sous-texte, noté ici au niveau de la parole, c'est-à-dire de la fiction :

[...] MÉDITANT ce TEXTE ces jours derniers, j'ai PU PENSER parfois à [Marceline] Gertrude, pour qui ma femme M'A DÉCLARÉ [...]. IL VA SANS DIRE que je me suis GARDÉ DE TOUTE ALLUSION à cela dans MON SERMON ; mais IL SE PEUT néanmoins que ma femme y AIT PENSÉ [...]. (p. 5)

Cette manière dont les personnages biaisent avec la parole — celle-ci se ramifiant en un écheveau touffu de ce qu'on pourrait appeler « infra-paroles » —, est analogue à celle dont le narrateur use au niveau de l'écriture. Le texte n'est pas clos dans la surface de ses signes ; il a pour mission aussi de suggérer, d'indiquer sans dire par le réseau de ses éléments, et de dissimuler ce que, dans un même mouvement, il dénonce cependant. Ce qui est écrit, — et c'est d'autant plus vrai pour un récit qui se donne comme autobiographique —, est toujours une surface qu'il faut scruter, sonder, réinterpréter.

2. Lac et cours d'eau

Après l'ouverture, le récit s'engage par une rupture, le saut du Pasteur dans l'inconnu, suivant la tradition du roman d'aventure qui reste pour Gide le parangon du roman⁸. Le héros emprunte « une route où jusqu'alors [il] ne [s]'était[t] jamais AVENTURÉ » et conclut : « *Certainement je n'étais jamais venu là* » (p. 6). Encadré par cette double référence à un genre littéraire, un assez long rajout qui pourrait paraître uniquement descriptif :

LE PROCÈS LITTÉRAIRE DANS LA SYMPHONIE PASTORALE 31

Je RECONNUS pourtant, à deux kilomètres de là, sur la gauche, UN PETIT LAC MYSTÉRIEUX où jeune homme j'avais été quelque fois PATINER. Depuis quinze ans je ne l'avais plus revu, car aucun devoir pastoral ne m'appelle de ce côté ; JE N'AURAIS PLUS SU DIRE où il était et j'avais à ce point CESSÉ D'Y PENSER qu'il me sembla, lorsque tout à coup, DANS L'ENCHANTEMENT rose et doré du soir, JE LE RECONNUS, ne l'avoir d'abord vu qu'en RÊVE.

LA ROUTE SUIVAIT LE COURS D'EAU QUI S'EN ÉCHAPPAIT, coupant l'extrémité de la forêt, puis longeant une tourbière.

Nous y lisons pour notre part une figuration de l'écriture du récit qui s'aventure dans la reconnaissance d'un passé en partie oublié. Le décalage de quinze ans noté dans la fiction correspondrait au décalage temporel de « *deux ans et six mois* » qui sépare l'aventure vécue de sa relation, ou si l'on préfère le personnage du narrateur. À l'action (« *patiner* ») se substitue la contemplation dans un « *enchantement* » si trompeur que le temps initial paraît n'avoir été qu'un « *rêve* », c'est-à-dire que le souvenir a sombré dans l'inconscient, opposant ses résistances à l'effort de reconnaissance. L'absence de dire (« *je n'aurais plus su dire* ») et de penser (« *cesse d'y penser* ») représente l'épaisseur du temps antérieur au démarrage du récit dont la fonction va consister précisément à mettre à jour ce passé où l'on n'a fait que patiner, c'est-à-dire parcourir la surface de la vie. Si le reconnaître n'est pas encore le comprendre, cela va permettre du moins de briser la torpeur initiale de l'enchantement, et à l'écriture de progresser.

C'est pourquoi le lac gelé d'antan est devenu « *un petit lac mystérieux* » à l'image du passé inconscient que le narrateur porte en lui. Ce lac alimente « *un petit cours d'eau qui s'en échappait* », qui à son tour détermine le tracé de la route suivie par notre Pasteur, route qu'il crée pour le lecteur en l'empruntant. Ainsi l'écriture s'écoule linéairement à partir du narrateur qui fabrique son récit à fur et à mesure qu'il suit celui qu'il porte en lui. À son double statut précédemment noté, on peut donc ajouter celui d'être son premier lecteur.

Si l'on ne s'était pas encore avisé de considérer que le couple du lac et du cours d'eau pourrait bien figurer, dans le texte,

une image du texte⁹, bien des lecteurs de *La Symphonie pastorale* avaient toutefois recouru spontanément à ces images pour définir leur impression devant la limpidité apparente de sa surface (« *cours d'eau* ») et la profondeur mystérieuse de ses arrière-plans, faits d'ambiguïtés et de motivations secrètes sur lesquelles le narrateur s'aveugle (« *lac mystérieux* » et « *tourbière* » qui se trouvent à la source et à la lisière de l'écriture). Un des plus perspicaces d'entre eux, Charles Du Bos, louait « *le trouble du fond transparaissant sous la limpidité de la forme* »¹⁰, tandis qu'Anna de Noailles parlait du débat qui « *se développe avec une régulière beauté, patience, mystérieuse, mais gonflée de son torrent* », et des « *perpétuelles transparences* », des « *lumières voilées* » du récit : « *Rien ne s'élude, tout se superpose.* »¹¹. Tout est là en effet : le texte indique tout sans rien expliciter¹². Le cours d'eau des mots nous ramène sans cesse au mystère du lac, et le Pasteur n'en finit pas de reconnaître une surface sans plonger son regard dans tout ce que cache et révèle son écriture, ou plutôt en éludant le plus possible de se comprendre par elle. C'est alors le rôle du lecteur d'éclairer la multiplicité des sens qui se superposent, de tracer son chemin à travers la polysémie de l'œuvre en considérant les procédés d'énonciation et d'enchaînement des faits, au lieu de se laisser étouffer par ce réseau complexe comme il advint au pauvre Fontainas¹³.

3. *Larmes*

Il y a donc un circuit de l'eau qui figurerait le travail de l'écriture et qui, comme elle, prend diverses formes, liées à la narration, au dire, au vouloir dire ou à l'absence de dire. C'est tellement vrai que le récit s'arrête par dessèchement de sa source, je veux dire du narrateur : « *J'aurais voulu prier, mais je sentais mon cœur PLUS ARIDE QUE LE DÉSERT* ». (p. 132). Toute l'écriture est comprise entre les deux mots extrêmes de « *la neige* » et « *le désert* ».

À chaque forme que prend l'eau correspond un niveau différent d'investigation du texte : la neige, manteau opaque, per-

mettait d'envisager l'écriture comme moyen d'élucidation ; le lac mystérieux et le cours d'eau concernaient à la fois le rapport de l'écriture à l'instance du discours et le déroulement linéaire de l'action. Les larmes, elles, nous permettent d'aborder les problèmes de psychologie¹⁴ et de morale.

Elles sont d'abord une manière de marquer la limite de l'écriture, signifiant des sentiments sans les dire, coups de sonde portés à l'intérieur des personnages en sorte qu'ils se dévoilent sans qu'il soit besoin de les expliciter. Les larmes sont donc les mots limites du discours pour énoncer des sentiments limités. Car il ne faut pas oublier que les personnages ne sont jamais vus « objectivement », mais par le narrateur qui les met en scène. Celui-ci, maniant son écriture comme un jeu de masques par lequel il cherche à se justifier, a toutes chances de dévoyer le sens des larmes d'autrui — comme de leurs paroles — s'il s'avise de vouloir les expliquer. C'est particulièrement vrai pour Amélie dont sont mentionnées « *la crise de sanglots* » (p. 18) et « *la VOIX tendre et pleine de LARMES* » (p. 76).

On voit que les larmes sont, elles aussi, reliées explicitement dans le texte au langage. À la limite, elles équivalent même au langage suprême, à la prière, de façon négative il est vrai, puisque dans la dernière phrase du récit le terme « *prier* » est dû à une substitution tardive à « *pleurer* »¹⁵. À ce titre, elles vont être le support privilégié du problème moral du mensonge et de la tromperie :

Vous souvenez-vous du jour où vous m'avez répondu que vous ne PLEURIEZ PAS, après que ma tante (c'est ainsi qu'elle appelait ma femme) vous avait reproché de ne rien savoir faire pour elle ; je me suis écriée : Pasteur, VOUS MENTEZ ! Oh ! je l'ai senti tout de suite à votre voix, que VOUS NE ME DISIEZ PAS LA VÉRITÉ ; je n'ai pas eu besoin de toucher vos joues, pour savoir que VOUS AVIEZ PLEURÉ. (p. 46)

Parce que ces larmes ont révélé à Gertrude que la parole pouvait être mensongère, elle va en profiter pour mettre à l'épreuve aussitôt après la sincérité du Pasteur en posant l'équivalence de l'« envie de pleurer » et de « mentir » :

- Vous PLEUREZ quelquefois, pourtant ?
- J'ai PLEURÉ quelquefois.
- Pas depuis la fois que j'ai dite ?
- Non, JE N'AI PLUS REPLEURÉ, depuis.
- Et vous N'AVEZ PLUS EU ENVIE DE PLEURER ?
- Non, Gertrude.
- Et dites... est-ce qu'il vous est arrivé, depuis, d'AVOIR ENVIE DE MENTIR ?
- Non, chère enfant.
- Pouvez-vous me promettre de ne JAMAIS CHERCHER À ME TROMPER ? (p. 48)

Les parallélismes du dialogue sont sans équivoque. Et lorsque, quelques instants plus tard, Gertrude entrevoit l'imposture du Pasteur dans son attachement pour elle avant de la dénoncer à la fin du Deuxième Cahier, c'est alors à son tour de pleurer. Sa prise de conscience, grâce aux paroles d'Amélie, l'amène à se charger des larmes que le Pasteur, dans son inconscience, ne peut verser :

- Tu vois ! cette fois, JE N'AI PAS PLEURÉ.
- Non : cette fois, C'EST MON TOUR, dit-elle, en s'efforçant de me sourire ; et son beau visage qu'elle levait vers moi, je vis soudain qu'il était INONDÉ DE LARMES. (p. 52)

Bien entendu ces larmes étant ambiguës à l'image du langage, le lecteur ne pourra comprendre leur signification que par récurrence, lorsque le dénouement du récit lui éclairera les différents indices paradigmatiques dispersés dans le texte.

4. *Ondine*

Aussi Gertrude, reliée de façon privilégiée au problème de l'écriture, déchiffrant les sous-entendus du texte et en démasquant les mensonges, entretient-elle une complicité particulière avec l'eau.

Lorsqu'elle apparaît d'abord, elle n'est qu'un objet, une matière brute, informe, recouverte de crasse et de vermine. Puis par les soins d'Amélie, elle est décrassée, lavée, purifiée. C'est alors que, première métamorphose, elle accède au statut

de personnage et reçoit un nom. Lavage et nomination sont incontestablement liés dans le texte, l'un semblant être le préalable de l'autre (p. 22). Dans une perspective chrétienne, cela signifie le baptême, et dans une perspective rousseauiste, la mise à jour de l'être originel qui a retrouvé sa simplicité naturelle, c'est-à-dire son identité¹⁶. Gertrude devient symbole de pureté et de naïveté, pierre de touche sur laquelle vont s'éprouver la vérité et la sincérité des êtres. Le Pasteur la qualifie d' « *âme limpide* » (p. 106), d'une limpidité contagieuse :

[...] jamais sourire d'aucun de mes enfants ne m'A INONDÉ LE CŒUR d'une aussi séraphique joie que fit celui que je vis poindre sur ce visage de statue certain matin où brusquement elle sembla commencer à comprendre et à s'intéresser à ce que je m'efforçais de lui enseigner depuis tant de jours. (pp. 32 sq.)

Ce sourire, première forme de la communication et du langage chez elle, est noté comme une « transfiguration » qui donne à Gertrude une dimension surnaturelle, « *angélique* » et « *mystérieuse* » :

Tout à coup ses traits s'animent ; ce fut comme un ÉCLAIREMENT SUBIT, pareil à cette lueur purpurine dans les hautes Alpes qui précèdent l'aurore, fait vibrer le SOMMET NEIGEUX QU'ELLE DÉSIGNE et sort de la nuit ; on eût dit une COLORATION MYSTIQUE ; et je songeai également à LA PISCINE DE BETHESDA au moment que L'ANGE descend et vient RÉVEILLER L'EAU DORMANTE. J'eus une sorte de RAVISSEMENT devant l'EXPRESSION ANGÉLIQUE que Gertrude put prendre soudain, [...]. (p. 34)

Pour bien comprendre ce passage, il faut le mettre en relation avec celui que nous avons analysé au point 2. Gertrude n'est pas seulement visitée par l'ange, elle devient l'ange, dotée d'une « *expression angélique* », et « *l'eau dormante* » nous ramène au « *lac mystérieux* » du début. Le « *ravissement* » qui saisit ici le Pasteur est analogue à l'« *enchantement* » qu'il avait éprouvé initialement, sorte d'éblouissement qui précède la précipitation dans l'aventure. La différence essentielle vient de ce que le statut du personnage a changé. À l'orée du récit, il figurait le narrateur, source de l'écriture ; il est maintenant personnage

dans son récit. Et si cette « *eau dormante* » se met en branle, c'est parce que nous sommes arrivés, après tous les préparatifs qui ont précédé, au point où l'action du récit va se déclencher, entraînant inéluctablement toutes les péripéties futures à partir du moment où, dans son ravissement, le héros va embrasser pour la première fois Gertrude. Reprenons notre citation où nous l'avions suspendue :

[...] car il m'apparut que ce qui la visitait en cet instant, n'était point tant l'intelligence que l'amour. Alors un tel élan de reconnaissance me souleva, qu'il me sembla que j'offrais à Dieu le baiser que je déposai sur ce beau front. (p. 34)

Le drame se noue dans cette confusion d'*érôs* et *agapê*. Quant au « *sommet neigeux* » que désigne, dans la « *nuit* » de l'action, l'héroïne devenue lumière, il annonce « *l'aurore* » de l'écriture, c'est-à-dire le moment où la neige amoncelée sur la vie contraindra le Pasteur à commencer le récit. Voilà pourquoi ce début de l'action tragique renvoie au début de la narration qui doit reconnaître cette même action avant de la mener à son terme.

Ce système de renvoi est plus explicite dans l'épisode du concert de Neufchâtel qui motive le titre du récit. Si celui-ci fonctionne de façon ambiguë par rapport au texte qu'il annonce et recouvre¹⁷, il en est cependant d'abord le symbole, et réunit en lui — dans ce cas particulier surtout — toutes ses équivoques. Sa qualité de représentation première du texte peut cependant nous ouvrir la voie d'un sens privilégié, pour peu que l'on se laisse guider par le fil narratif. La manière selon laquelle *La Symphonie pastorale* est introduite dans le récit nous y invite grandement : « *On y jouait précisément la Symphonie pastorale. Je dis "précisément", car il n'est, on le comprend aisément, pas une œuvre que j'eusse pu davantage souhaiter de lui faire entendre.* » (pp. 44 sq.). En vérité non seulement la deuxième phrase n'éclaire nullement la première comme elle est censée le faire, mais encore elle épaissit le mystère : au niveau de la simple dénotation, « *précisément* » non plus que « *on le comprend aisé-*

ment » ne peuvent avoir de signification et forment une énigme insoluble, à moins qu'ils ne renvoient « précisément » au titre. C'est-à-dire que, par-delà la fiction écrite par le Pasteur-narrateur, c'est l'auteur qui attire par ce biais l'attention du lecteur sur l'énoncé qu'il introduit.

On remarque alors qu'en fait la symphonie se réduit pour nous à la « scène au bord du ruisseau » dont la mention va cristalliser pour la première fois de façon explicite les thèmes majeurs du « mal » et du « péché », en opposition à la beauté de « ces harmonies ineffables » (p. 46). Et tout se passe alors comme si son audition provoquait une troisième métamorphose de Gertrude. Elle reste « silencieuse et comme ¹⁸ noyée dans l'extase » ; elle devient nixe, ondine, divinité de l'eau ¹⁹. Elle est passée de l'autre côté du miroir des apparences que le Pasteur ne fait que parcourir de son écriture, et c'est pourquoi elle reste « silencieuse » à l'image de « ces harmonies ineffables » : elle coïncide avec la nature, avec la création, et n'a plus besoin alors de la parole, des mots qui charrient le mensonge et manifestent de toute façon une distance avec les choses qu'ils désignent.

On sait que, pour Beethoven, la *Pastorale* était l'« appel émouvant au contact des choses éternelles de la nature. De cette nature surgit un élément plus profond : cette sensation reconfortante d'une divinité immanente, qui unit à la palpitation de l'univers l'âme de l'homme par un courant de vie » ²⁰. C'est ce qu'exprime plus spécialement le second mouvement, c'est-à-dire la « scène au bord du ruisseau ». Or de celle-ci Beethoven devait déclarer, en 1823, à Schindler, alors qu'ils étaient assis tous deux sous un orme près d'un ruisseau situé entre Heiligenstadt et Grinzing : « Hier habe ich die Szene am Bach geschrieben, und die Goldammer da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckukke ringsum haben mitkomponiert. » ²¹.

De même que Beethoven sourd composait en entendant le chant des oiseaux, de même Gertrude aveugle va pouvoir alors lire — c'est-à-dire énoncer, écrire — le livre de l'harmonie naturelle avec « les mots » que sont les « fleurs », aidée dans son

déchiffrement par « *les vaches* ». Dans une scène avec le Pasteur qui apparaît comme la réplique de celle qui a suivi le concert, l'héroïne peut maintenant *voir* la nature, coïncidant avec elle. Elle seule sait discerner « *les lys des champs* » que son compagnon ne sait même pas deviner. Et après cette ouverture, elle compose sa propre « scène au bord d'un ruisseau », réduplication de celle de Beethoven :

À nos pieds, COMME UN LIVRE OUVERT, incliné sur LE PUPITRE de la montagne, la grande prairie verte et diaprée, que bleuit l'ombre, que dore le soleil, et dont LES MOTS DISTINCTS SONT DES FLEURS, — des gentianes, des pulsatilles, des renoncules, et les beaux lys de Salomon — que LES VACHES VIENNENT ÉPELER avec leurs cloches, et où LES ANGES VIENNENT LIRE, puisque vous dites que les yeux des hommes sont clos. AU BAS DU LIVRE, je vois un GRAND FLEUVE DE LAIT FUMEUX, brumeux, couvrant tout un ABÎME DE MYSTÈRE, un fleuve immense, sans autre rive que, là-bas, tout au loin devant nous, les belles Alpes éblouissantes... (pp. 80 sq.)

Dans ce morceau, tous les éléments du procès littéraire se trouvent réunis, ce qui en fait le modèle réduit de l'œuvre, placé en son centre. On peut alors en tirer trois types de conséquences. Au niveau de la fiction, la signification de l'œuvre est énoncée par le Pasteur, reprenant à son compte la parole de l'Évangile : « *Je te rends grâce, ô Dieu, de révéler aux humbles ce que tu caches aux intelligents !* » (p. 80) ; ou si l'on préfère « *les aveugles voient* », si être aveugle, c'est être comme Gertrude uni à la nature en sorte qu'elles soient toutes deux transparentes l'une à l'autre, et qu'elles se révèlent l'une par l'autre. On y devine aussi formulée la conception gidienne de l'écriture poétique, proche des grandes leçons de Mallarmé et de Valéry : écrire, c'est collaborer avec les mots — mots-fleurs, mots-cloches de vaches —²² ; c'est en même temps une lecture, un déchiffrement du monde qui s'énonce comme de lui-même. On retrouve enfin, « en abyme » dans ce micro-texte — lui-même « en abyme » dans le récit — la mention du « *fleuve* » de l'écriture, opaque, recouvrant « *un abîme de mystère* ». Ce « *grand fleuve de lait fumeux* » est une résultante à la fois du « *lac mys-*

térieux » et du « *cours d'eau* » du début. C'est l'annonce, au terme du Premier Cahier, du changement de forme qui va affecter l'écriture du Deuxième Cahier. La partie du *récit* qui se termine a suivi, comme le cours d'eau, un écoulement linéaire, dans un temps homogène, apparemment dominé par l'écriture, offrant une transparence feinte due à la stabilité de la vision que le narrateur gardait de soi et des événements²³. Lac-narrateur et cours d'eau du *récit* y étaient donc dissociés. Le « *fleuve de lait fumeux* » annonce au contraire le *Journal* qui relaiera le *récit* lorsqu'à la date du 3 mai l'écriture sera rejointe par l'événement présent. Le cours d'eau s'est alors perdu dans le lac pour former ce « *fleuve immense* », fumant de l'inconscient du narrateur et de sa mauvaise foi. Car comme le dit fort justement Claude Martin, « *le journal est le mode d'expression de celui à qui manque le recul, le détachement, de celui qu'abandonne l'esprit critique* » (p. CIII). Cet instrument privilégié de la prise de conscience de soi, de l'élucidation de ses réticences et de ses mensonges, devient pour le Pasteur l'occasion d'un aveuglement volontaire dans lequel il s'enfonce. L'écart entre ce qui y semble dit (dénotation) et ce que le lecteur y lit réellement (connotation) représente alors la mesure de cette mauvaise foi du narrateur.

Ce « *grand fleuve de lait fumeux, brumeux, couvrant tout un abîme de mystère* », c'est aussi une vision prémonitoire, indistincte encore, de la catastrophe qui s'annonce à l'horizon de l'écriture, « au bas du livre », fleuve immense qui va engloutir ce monde pécheur. Car cette harmonie fondamentale du monde, ce Paradis retrouvé par l'aveugle innocente, à peine fêlée par quelques dissonances causées par certaines paroles du Pasteur, va se trouver soudain brisée lorsque la vue sera rendue à l'héroïne ; et c'est alors son suicide dans la rivière. Après avoir été portée par le fil du texte (« *marcher le long de la rivière* »²⁴, p. 120), elle veut y mettre fin en le coupant, en se mettant en travers de son déroulement (« *franchir le pont* »), et comme Narcisse, elle va « *se pencher, puis disparaître* ». Le Pasteur, la voyant alors « *plongée* » dans la « *stupeur* » et « *l'indolence* », est

entraîné à sa suite, et avec lui tout le monde de son histoire :
 « *Dans quelle abominable nuit* JE PLONGE. »

Car Gertrude, jusque-là jouet aveugle de l'écriture, est devenue, penchée sur l'écoulement de la rivière, lectrice du texte : elle voit maintenant, elle y lit l'amour impossible, le mal et le désordre dont elle a été l'occasion. Se mettre en travers du texte, c'est vouloir mettre un point final tragique²⁵ à son déroulement dramatique. Figure du lecteur en même temps qu'actrice, elle éclaire par son geste tout ce que le lecteur n'a pas encore su lire ou qu'il n'a perçu que confusément jusque-là. Son suicide, suivi des justifications que l'on sait, rend à l'eau trouble du texte sa limpidité. On comprend alors la nécessité esthétique du fameux « étrécissement » final. Au lieu de le condamner ou de le justifier par des considérations externes, biographiques, il faut voir que les pages qui suivent le saut dans la rivière sont des pages d'explication, de décantation de tout ce qui s'est préparé dans l'ombre du texte. Aussi ne sauraient-elles être que très rapides, ne se borner qu'à quelques brèves notations, sous peine de faire sombrer le récit dans la littérature à thèse, avec tous ses défauts de didactisme.

Si nous avons pu parler du « suicide » de Gertrude, c'est que sa plongée dans la rivière l'a rendue dès ce moment à son être d'ondine. Désormais, elle n'est plus qu'une morte en sursis, retenue par « *la petite écluse, où le courant l'avait portée* ». L'écriture manifeste de façon précise qu'elle est devenue une nixe, passée définitivement de l'autre côté du miroir, de la surface des mots et de la vie : elle garde « *un sourire qui semblait RUISSELER de ses yeux sur son visage, COMME DES LARMES* », tandis que « *ses cheveux sont ENCORE MOUILLÉS ET PAREILS À DES ALGUES* »²⁶ (pp. 122-4). Comme un poisson sorti de l'eau — son élément où tout était transparence, vérité, adéquation des mots et des choses, où elle pouvait coïncider avec la nature²⁷ —, elle n'aspire plus qu'à y retourner : « [...] *je voyais LA SUEUR MOUILLER SON FRONT. Puis elle baissa les paupières et garda les yeux fermés quelque temps, comme pour concentrer sa pensée, ou RETROUVER*

SON ÉTAT DE CÉCITÉ PREMIÈRE ; [...] » (p. 126), c'est-à-dire son état de béatitude qui lui rendait la nature transparente, édénique. C'est pourquoi ses dernières paroles au Pasteur seront : « J'AI SOIF. [...] J'ÉTOUFFE. [...] *Quittons-nous.* » (p. 130).

« *J'ai soif.* » C'est aussi l'avant-dernière parole du Christ sur la croix²⁸, et cela nous suggère une dernière métamorphose, ou plutôt rend perceptible une surimpression présente dans le récit entier. On se souvient que lors de la « transfiguration » de Gertrude, elle devenait « ange » ; que l'eau de « la piscine de Bethesda » était assimilée à cette « lueur purpurine » qui surgit de la nuit comme une « coloration mystique » (p. 34) ; et que sa tentative de suicide était déguisée par cette cueillette de myosotis où « ciel » et « rivière » se confondent : « *Comment donc appelez-vous ces petites fleurs bleues, que j'ai voulu cueillir sur la RIVIÈRE — qui sont de la couleur du CIEL ?* » (p. 124). Être dans l'eau, c'est donc pour elle rejoindre le ciel, de même que le Christ céleste était symbolisé par un poisson dans l'église primitive. Percer à jour l'écriture et se fondre en elle, c'est atteindre les archétypes qui demeurent, sous les apparences, dans le ciel des Idées²⁹. Et ces myosotis couleur de ciel tresseront la couronne de mort de Gertrude : « *Ses cheveux à présent rassemblés et tressés au-dessus de son front étaient mêlés aux myosotis [...].* » (p. 124).

Cette hypostase messianique peut encore éclairer trois données. Tout d'abord l'ouverture primitive sur Noël, dans laquelle l'enfant de Bethléem évoquait explicitement Gertrude pour qui « *il n'y avait "plus de place à la maison"* ». Ensuite les pleurs que verse la jeune fille à la place du Pasteur sont semblables aux uniques larmes du Christ devant la mort de Lazare (Jn XI, 35 : « Jésus pleura »), car les reproches d'Amélie ont en fait annoncé sa mort, expiation du péché du Pasteur. Enfin sa fonction même dans le récit s'en trouve éclaircie : elle est venue pour semer le trouble et la discorde dans une famille sans histoire. « Pensez-vous que je sois apparu pour établir la paix sur la terre ? Non, je vous le dis, mais la division. Désormais en effet dans une maison de cinq personnes, on sera divisé,

trois contre deux et deux contre trois : on sera divisé, père contre fils et fils contre père, mère contre fille et fille contre mère, belle-mère contre bru et bru contre belle-mère. » (Lc x, 51-3). C'est ce qu'il nous reste à voir maintenant.

5. *Glace*

Voici comment Jacques entre en scène :

Pour l'enseigner à Gertrude j'avais dû apprendre moi-même l'alphabet des aveugles ; mais bientôt elle devint beaucoup plus habile que moi à lire cette écriture où j'avais assez de peine à me reconnaître, et qu'au surplus, je suivais plus volontiers avec les yeux qu'avec les mains. Du reste, je ne fus point le seul à l'instruire. Et d'abord je fus heureux d'être secondé dans ce soin [...]. Jacques avait trouvé le moyen de se casser le bras en patinant pendant les vacances de Noël qu'il était venu passer près de nous — car entre temps il était retourné à Lausanne où il avait fait déjà ses premières études, et entré à la faculté de théologie. [...] Il commença brusquement de s'intéresser à Gertrude, que jusqu'alors il n'avait point considérée, et s'occupa de m'aider à lui apprendre à lire. (pp. 38 sq.)

On se rappelle que l'objet initial du récit était « *la formation et le développement de cette âme pieuse* ». Or le Pasteur précise maintenant que, pour l'instruire, il lui faut « *apprendre lui-même l'alphabet des aveugles* », c'est-à-dire qu'il ne sera à même de déchiffrer l'écriture aveuglée de ses relations avec Gertrude que lorsqu'il reconnaîtra son aveuglement, aux dernières lignes de son texte. En attendant, c'est Gertrude qui saura le déchiffrer mieux que lui, qui le percera à jour comme une source de l'écriture. Elle en sera rendue capable à cause de la rivalité du père et du fils.

D'emblée celui-ci vient en effet doubler le Pasteur de point en point, se pose en successeur, c'est-à-dire en rival. Et la tension créée en ce point du texte par le jeu des renvois aux deux premières pages annonce le déroulement du récit. « *Entré à la faculté de théologie* » pour devenir lui aussi pasteur, il « *seconde* » son père dans l'instruction de Gertrude à cause de

ses loisirs forcés, s'étant « cassé le bras en patinant pendant les vacances de Noël ». Or le début du texte était initialement daté du 25 décembre, et le travail sur l'écriture, dû alors à la neige, est maintenant dû à la glace. Bien plus, l'action de patiner renvoie au lac initial, et Jacques représenterait alors le Pasteur adolescent. Mais ici apparaît la seule divergence d'avec son père : celui-ci ne s'était nullement cassé le bras, et le lac s'était dégelé au seuil de son récit pour en permettre l'écriture. Ainsi le Pasteur-narrateur avait pu prendre en main tous les personnages de son histoire, Jacques en particulier, les éclairant à sa manière. Si par contre Jacques s'est cassé le bras sur ce qui, dans l'économie du texte, apparaît comme ce même lac, c'est que lui est privé de l'écriture. Voulant refaire pour son propre compte le trajet de son père, il a trouvé une écriture déjà accomplie, c'est-à-dire gelée. Il ne peut nous être présenté qu'à travers l'écoulement scriptural de son père. Tout se passe donc comme si le Pasteur, pressentant que Jacques va le supplanter dans le domaine religieux (c'est un futur pasteur, spécialiste de l'exégèse biblique), et dans son amour pour Gertrude (celle-ci accomplissant « *de sensibles progrès* » à son contact, animée par un « *zèle extraordinaire* »), l'avait ainsi mutilé. Il tente de prévenir le meurtre du père, c'est-à-dire la condamnation dont il fera l'objet, en cassant le bras de son fils qui ne peut ainsi présenter son point de vue. Celui-ci reste mineur, soumis pour le lecteur à l'optique du père-scripteur qui espère le réduire ainsi à son point de vue partial de rival inconscient. C'est ainsi que la narration de ses deux rencontres avec Gertrude sera tronquée et présentée de biais.

Cette rivalité donne lieu à un combat où les paroles inscrites dans le texte figurent bien l'inégalité des deux personnages devant l'écriture. Le Pasteur use et abuse de son monopole de la parole/écriture, s'en servant comme d'une arme : « *Jacques a ceci d'excellent, qu'il suffit, pour le retenir, de ces simples mots : " Je fais appel à ta conscience " dont j'ai souvent usé lorsqu'il était enfant.* » (p. 68). Cette fois encore, les résultats escomptés ne se font pas attendre :

- Bien, mon père, je vous obéirai.
- [...] J'étais sensible à cette docilité.
- Je retrouve l'enfant que j'aimais.

Mais contrairement aux calculs machiavéliques du Pasteur, sa parole comme son écriture le démasquent aux yeux du lecteur au lieu de le justifier.

Ce jeu de l'écriture truquée sera dénoncé par Gertrude dans le double domaine de la théologie et de l'amour. À la date du 3 mai, le Pasteur pouvait encore se présenter comme le vainqueur du duel théologique et se gausser des choix de son fils. Mais c'est aussi le moment où le récit bascule, et dès le 10 mai c'est Jacques qui, par son billet, a le dernier mot. Et lorsque Gertrude aura recouvré la vue, ce sera pour passer de saint Jean à l'apôtre Paul, du laxisme du Pasteur au dogmatisme de son fils : l'enseignement de Jacques a triomphé de celui de son père. De la même façon l'amour sera transféré du Pasteur à Jacques, non sans que la jeune fille ait posé explicitement leur caractère interchangeable : « *Il avait exactement votre visage ; je veux dire celui que j'imaginai que vous aviez...* » (p. 128).

Le flux de l'écriture a donc échappé aux desseins du narrateur. La glace dont il s'était libéré au début pour permettre au récit de s'écouler se ressaisit de lui, l'enserme au terme de son histoire, après qu'elle lui a servi à casser le bras de son fils. Sur le point de revoir Gertrude, il « *interroge anxieusement les miroirs* » (p. 118), c'est-à-dire son journal, miroir de lui-même. Car la glace est l'image de l'écriture accomplie, cristallisée, congelée. Mais il se heurte à la surface sans rien comprendre encore, jusqu'à ce que cette glace finisse par s'emparer de lui : « *Je frissonnai, le cœur GLACÉ d'une sorte de terreur.* » (p. 128). Il est alors trop tard : pris dans les rets de son récit, condamné par lui, il doit maintenant y mettre le point final et le livrer, c'est-à-dire se livrer, au public. Semblable au narrateur du *Meurtre de Roger Ackroyd*, d'Agatha Christie, il s'est laissé piéger par son écriture : il s'est dévoilé en voulant se masquer, il s'est condamné pour avoir voulu se mettre hors de cause. Ainsi est illustré une fois encore le principe cher à Gide :

« *J'aime aussi que chaque livre [c'est-à-dire ici la volonté démonstratrice qui préside au récit du Pasteur] porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation. [...] J'aime qu'il porte en lui de quoi se nier, se supprimer lui-même.* »³⁰. Ce faisant, le Pasteur entraîne dans l'emprisonnement de la glace Gertrude, morte par l'eau « *glacée* » de la rivière, et Jacques, enclos dans son monastère, mort à la fiction. Il ne reste plus alors du récit que le « *cristal* » de l'œuvre d'art³¹.

6. *Narcisse*

Ainsi s'accomplit, dans les œuvres de fiction de ce disciple de Mallarmé, de ce contemporain et ami de Valéry, un travail de l'écriture qui figure en abyme dans le texte son propre travail³². Objets et personnages sont extraits de l'ornière réaliste et prennent, par le jeu interne des mots et des thèmes, une signification symboliste, emblématique d'elle-même, et qui fait miroiter dans l'œuvre le sens de la fiction. Les éléments privilégiés qui figurent le texte en train de s'énoncer peuvent être divers. Ainsi nous avons déjà tenté de montrer que, dans *Les Caves du Vatican*, c'était les boutons de manchettes qui jouaient ce rôle³³. Son « *agate embrouillardée, qui ne laissait rien voir au travers d'elle, bien qu'elle parût transparente* » représente cet art du faux-semblant, du clair obscur, de la fausse transparence si propre à Gide³⁴.

Mais l'image de l'eau est celle qui reste fondamentale. Plus appropriée par sa nature d'archétype, elle est surtout liée aux fantasmes de l'écrivain comme en témoigne sa présence constante dans les œuvres de jeunesse. Le « *Fragment de la Nouvelle Éducation Sentimentale* » qui ouvre les *Œuvres complètes* de Gide manifeste clairement son désir de se fondre dans l'eau de la rivière pour s'y perdre dans le grand Tout :

Il restait ainsi, longtemps, sans nager, grisé par les frissons d'une langueur envahissante. Il jouissait de se voir nu dans cette paix de la nature et, remontant sur le sable, laissait le soleil sécher sur lui l'humidité qui fuyait en fine vapeur. Il aurait voulu être goutte

d'eau, se disperser comme une buée subtile, se perdre dans les rayons, dans les brises, et, le soir, humecter de rosée les pétales des pervenches. (*ŒC*, I, 4)

On pourrait suivre ce leitmotiv dans les *Notes d'un Voyage en Bretagne, Les Cahiers d'André Walter, Paysages*, et toutes ces baignades dans « *l'Océan pathétique* » du *Voyage d'Urien*³⁵, avant de le voir réapparaître à travers l'ondine Gertrude. *Les Cahiers d'André Walter* se referment parce que la vie du héros est finalement recouverte par un linceul de neige. À celle-ci, l'épilogue du *Voyage d'Urien* ajoute « *un cadavre couché dans la transparence de la glace* » et, au désespoir final du Pasteur, correspond le « *HIC DESPERATVS* », « *écrit comme avec un diamant sur du verre* » (*ŒC*, I, 360). Dans *Paludes*, l'eau deviendra marécage où s'enlise l'écriture, thème repris de « *La Mer des Sargasses* ».

C'est pourtant dans *Le Traité du Narcisse* que cette esthétique figurée par l'eau a été mise en œuvre de la façon la plus précise, et l'on est d'abord étonné de constater à quel point l'auteur de *La Symphonie pastorale* semble rester fidèle à sa conception symboliste de l'art. L'opacité de la neige qui bloque les routes est semblable au « *fleuve du temps* » initial devant lequel « *Narcisse s'est arrêté* », « *simples bords, comme un cadre brut où s'enlève l'eau, comme une glace sans tain ; où rien ne se verrait derrière* », et qui invitent à l'écriture puisque les « *rapides images* » qui s'y écoulent « *n'attendaient que lui pour être* » (III, 3-4)³⁶. Mais avant d'oser s'aventurer dans l'écriture, « *Narcisse rêve au Paradis* » comme le Pasteur devant ce « *lac mystérieux* » qu'il retrouve et qui le ramène un instant au paradis de sa jeunesse. Ce « *lac mystérieux* », source de l'écriture, c'était, dans *Narcisse*, « *le livre du Mystère* » appuyé contre « *l'arbre logarithmique* » « *au centre de l'Éden* », « *— où se lisait la vérité qu'il faut connaître* » (p. 5). Mais le fleuve du temps, le cours d'eau de l'écriture qui fait défiler les apparences de la vie, ne se met à couler que lorsque l'harmonie primitive du Paradis a été brisée et les feuillets du « *grand livre sacré* » dispersés au vent. C'est alors le temps des « *larmes* », manifesta-

tion de la chute et de « *l'inquiet désir* » de retrouver l'unité primitive. Le poète-Narcisse doit maintenant deviner, à travers les apparences imparfaites mirées dans le fleuve, « *les vérités qu'elles recèlent* » (p. 9)³⁷. La fonction de la littérature consisterait donc à retrouver les mythes de l'âge d'or oublié, à percevoir les vérités inscrites dans le ciel des Idées, déchiffrer les « *hiéroglyphes nécessaires* » qui manifestent les archétypes derrière les symboles, témoins du Paradis perdu. C'est la raison pour laquelle le Poète a pris le relais du Prêtre, et que les problèmes d'esthétique resteront indissolublement liés pour Gide aux problèmes éthiques : « *Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes : toute œuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela même, mauvaise. Tout homme qui ne manifeste pas est inutile et mauvais.* » (p. 8).

Qu'a fait le Pasteur ? Au lieu de retrouver les feuilles du livre de l'arbre Ygdrasil, il a préféré sa pauvre vérité dévoyée, ses faux-semblants, et comme Pygmalion il s'est épris de la créature qu'il avait voulu former à son image. C'est pourquoi le personnage est condamné du point de vue moral, pour s'être préféré. En revanche le Pasteur-narrateur est sauvé par sa narration, car « *la question morale, pour l'artiste, n'est pas que l'Idée qu'il manifeste soit plus ou moins morale et utile au grand nombre ; la question est qu'il la manifeste bien. — Car tout doit être manifesté, même les plus funestes choses : "Malheur à celui par qui le scandale arrive", mais "Il faut que le scandale arrive".* — » (pp. 8-9). Il a su faire du « miroir » de sa narration une œuvre d'art qui s'est « *cristallisée dans le silence* », « *paradis partiel où l'Idée refléurit en sa pureté supérieure* » (p. 10). Les « formes » envolées se sont « *recristallisées* » dans les hiéroglyphes de son texte. Gertrude au contraire, semblable au Narcisse de la Fable, a plongé dans la rivière pour ressaisir le Paradis qui était le sien au moment de sa « *scène au bord du ruisseau* ». Elle n'a pas accepté la chute et s'est perdue pour avoir voulu retrouver directement son Paradis au lieu de passer par la médiation de l'écriture. Le Narcisse de Gide saura éviter cette tentation : il « *se dit que le baiser est impossible, — il ne faut pas désirer*

une image ; un geste pour la posséder la déchire » (p. 10).

Si ces correspondances entre les deux œuvres nous aident à les lire et à les interpréter l'une par l'autre, elles ne peuvent toutefois suffire à nous faire affirmer que l'auteur de *La Symphonie pastorale* est resté fidèle à son esthétique idéaliste et platonicienne du *Narcisse*. Et tout d'abord il est sans doute abusif de réduire la « *Théorie du Symbole* » à une doctrine univoque. Gide lui-même n'a-t-il pas mis en garde ses lecteurs en rangeant ce manifeste parmi ses « *livres ironiques (ou critiques, si vous le préférez)* »³⁸ ?

Le *Traité* s'engage sur cette déclaration contradictoire :

Les livres ne sont peut-être pas une chose bien nécessaire ; quelques mythes d'abord suffisaient ; [...].

Ainsi le mythe du *Narcisse* [...] — Vous savez l'histoire. Pourtant nous la dirons encore. Toutes choses sont dites déjà ; mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer. (p. 3)

Alors que la littérature, contingente, s'opposerait aux mythes nécessaires, ceux-ci sont renvoyés à un passé révolu par opposition au caractère présent et futur du discours littéraire. La littérature n'a d'existence que par défaut des mythes, et sa fonction consiste à énoncer du nouveau, même si elle feint de répéter les anciennes fables. Si Gide remet les mythes en chantier, ce n'est pas tant pour retrouver à travers eux des archétypes éternels que pour énoncer des vérités nouvelles, inouïes jusqu'alors. Car le Paradis n'est pas clos dans un Éden immuable, « *le Paradis est partout* » (p. 9). Aussi Gide prend-il d'emblée le contrepied du mythe tel que nous l'a transmis Ovide : « *Il n'y a plus de berge ni de source ; plus de métamorphose et plus de fleur mirée ; [...]* » (p. 3). Par contre, il centre son histoire de Narcisse sur un geste de révolte contre l'ennui de l'harmonie parfaite, identique à elle-même, et en définitive « *vide* » et « *léthargique* ». Or, nous rappelle P. J. Pollard, « *dans l'Edda, la désintégration foudroyante de l'arbre (souvenons-nous que l'Adam gidien détruit la branche et provoque le cataclysme) annonce la fin du monde et la défaite des dieux* »³⁹. C'est ce geste

sacrilège qui permet le passage de Narcisse au Poète et qui fonde la littérature. Car celle-ci ne peut naître que d'un *désir* initial provoqué par la disharmonie et le sentiment d'incomplétude. La littérature est cette recherche constante par laquelle l'auteur-Narcisse tente de « *connaître enfin quelle forme a son âme* » (p. 3). Lorsque l'enfant Gide s'écriait : « *Je ne suis pas pareil aux autres !* », la réponse ne pouvait être que : « *C'est poète que je veux être ! c'est poète que je suis !* »⁴⁰. Le « paradis partiel » qui est au terme de l'activité du Poète n'est pas une reproduction du Paradis initial (malgré le leurre des verbes réductifs : « redire », « redonner », « reflleurir »...), il n'existe que par sa différence : c'est le fruit d'une conquête humaine opposée au donné divin initial. Bien plus, le sens de la relation symbolique se renverse : « [...] *on se demande si le Paradis, hors du temps lui-même, n'était peut-être jamais que là, c'est-à-dire qu'idéalement...* » (p. 10). Ce n'est plus le paradis de l'œuvre d'art qui répète le Paradis de l'Éden : celui-ci n'est plus qu'un mythe construit à partir de celui-là. Le symbole s'inverse conformément à sa nature transitive : le « symbolisé » Paradis n'existe que par le « symbolisant » œuvre d'art.

On ne peut pas en outre se contenter de superposer, comme nous l'avons fait, *La Symphonie pastorale* au *Narcisse*, non seulement à cause de l'évolution qui sépare les conceptions esthétiques de l'auteur quinquagénaire de celles du jeune homme de vingt ans⁴¹, mais surtout parce que, si des éléments se correspondent dans les deux œuvres, ils n'ont pas la même fonction. Au traité d'esthétique où le miroir de l'eau figure explicitement l'œuvre d'art idéale, c'est-à-dire renvoie à un au-delà de lui-même, s'oppose un récit où l'eau au travail dans le texte exprime son propre processus d'énonciation. Il y a donc homologie du thème, mais non identité de fonction.

Il en résulte que, de la théorie à sa mise en œuvre, un déplacement considérable s'est effectué. Selon le *Narcisse*, l'œuvre d'art permettait d'atteindre l'Idée à travers l'apparencé, l'Être au moyen des symboles. La littérature avait une fonction mystique et sacerdotale ; le Poète remplaçait le Prêtre en devoi-

lant, derrière le flux des apparences transitoires, le monde immuable de l'Être et des essences. La littérature était donc un moyen et non une fin en soi⁴².

Au contraire, dans un récit comme *La Symphonie pastorale*, la littérature est à elle-même sa propre fin. Le circuit de l'eau lie à la fiction son procès d'énonciation, et le discours construit sa propre signification à partir des réseaux internes de ses *signes*. Les jeux de miroirs restent intérieurs à l'œuvre, effectuant une « mise en abyme » de l'énonciation, ponctuant le temps du récit, au lieu que le procédé « en abyme » impliqué par le *Narcisse* consistait à atteindre des Vérités anhistoriques, refusant ainsi le déroulement de l'histoire humaine⁴³. D'une théorie du symbole, Gide est passé à la mise en œuvre des signes⁴⁴ ; d'une conception transcendante du fait littéraire, il est passé à une écriture immanente. La littérature est bien désormais à la recherche de sa propre signification ; elle crée son sens au lieu d'être la reproduction de ce qui existerait de toute éternité. C'est pourquoi il peut donner ce conseil à un jeune littéraire : « *ne t'inquiète que de la forme ; l'émotion vient tout naturellement l'habiter. Une demeure parfaite trouve toujours un locataire. L'affaire de l'artiste, c'est de construire la demeure ; pour ce qui est du locataire, c'est au lecteur de le fournir* » (*Div.*, 17). L'œuvre littéraire, symbolique d'elle-même, est devenue l'objet du « culte » de l'écrivain au lieu de n'être qu'un simple reflet de réalités plus hautes⁴⁵.

Ce retournement qui s'amorçait dans le *Narcisse*, semblable à celui que Platon lui-même effectue dans le *Cratyle*⁴⁶, s'est trouvé réalisé par tout l'itinéraire littéraire de Gide. Car l'aventure de l'écriture n'a pas d'objet préexistant : « *Et maintenant que manifester ? — On apprend cela dans le silence.* » (p. 9). Gide, tel Sinbad le marin, a poursuivi sa navigation solitaire dans des eaux inconnues pour manifester ses vérités partielles, sachant que la Vérité de l'Éden est un leurre. « Passer outre » est resté son mot d'ordre le plus constant, car il sait bien que quiconque croit posséder la vérité devient un faux-monnayeur. C'est pourquoi aussi « *on n'écrit pas les livres qu'on veut* »⁴⁷,

car à partir du moment où on prend la plume, on prend un risque : il faut bien consentir à se laisser guider, piéger par les mots qui vous entraînent là où initialement on n'avait pas prévu d'aller. L'aventure du Pasteur est exemplaire ; c'est aussi celle de Gide :

Pour moi, je ne sais où je vais ; mais j'avance.

Je ne suis peut-être qu'un aventurier.

Ce n'est que dans l'aventure que certains parviennent à se connaître — à se trouver.

(*J*, I, 791)

Ce fut aussi pour Gide la seule façon d'opérer son salut.

NOTES

1. On ne saurait plus désormais travailler avec un autre. (Voir *infra*, notre compte rendu.) C'est donc à cette édition que renverront nos citations.

2. Lettre à André Rouveyre du 5 nov. 1924, (*Corr. GR*, 87).

3. Voir par exemple l'opposition de la littérature et de la vie, de la « chimère » et de la « réalité » dans *Caractères*, (*Div.*, 11-2).

4. Cf. cet aveu de Gide à André Rouveyre : « [...] vous vous expliquerez mieux ce besoin de justification qui vous gêne dans mes écrits. Car ce n'est pas le fait d'être uraniste qui m'importe, mais bien d'avoir établi sa vie, d'abord, comme si on ne l'était pas. C'est là ce qui contraint à la dissimulation, à la ruse, et... à l'art. » (*Corr. GR*, 89-90). On n'a aucun mal à appliquer cela à l'amour que le Pasteur ne s'avoue pas encore, ce qui l'entraîne à un récit justificatif.

5. Une des conséquences directes, c'est que le texte est bien distinct de la vie, même lorsqu'il se greffe sur elle. Il est d'un autre ordre, et on ne peut passer directement de l'un à l'autre. On se défiera donc de toute étude référentielle du texte.

6. C'est ce qui justifie en dernier ressort le fameux « étrécissement » final des récits de Gide. La narration est renvoyée au « mensonge » par opposition à la « Vérité » de la vie (« Envoi » du *Voyage d'Urien*), leitmotiv qu'on retrouve, selon des modulations diverses, à la fin de *La Tentative amoureuse*, d'*El Hadj*, de *L'Immoraliste*, des *Caves du Vatican*, et même des *Nouritures terrestres*. À l'expérimentation par l'écriture s'oppose alors le « désir », c'est-à-dire l'adhésion directe à la vie. On pourra se reporter sur ce point à mon ouvrage sur *Les Caves du Vatican d'André Gide* (Paris, Larousse, coll. « Thèmes et Textes », 1972), pp. 34, 78.

7. Nous soulignons ici, ainsi que dans les citations à venir, les termes sur lesquels notre analyse met l'accent.

8. Voir Kevin O'NEILL, *André Gide and the Roman d'Aventure* (Sydney, Sydney University Press, 1969). Ce saut du Pasteur dans l'inconnu n'est

pas sans rappeler en particulier celui de Julius de Baraglioul (*Caves*, II, 2). Cette question a fait l'objet du chapitre : « La déconstruction du roman d'aventure », dans notre étude sur les *Caves*, déjà citée.

9. Est-il nécessaire d'écarter la double objection traditionnelle selon laquelle on invoque le caractère « réaliste » de la description et la volonté de l'auteur ! Certes Claude Martin note à juste titre que « la topographie même est assez exactement transcrite et l'on peut, aujourd'hui encore, refaire le même chemin que parcourut le Pasteur au début de la Symphonie : quitter La Brévine vers le sud-ouest, pour apercevoir, "à deux kilomètres de là, sur la gauche, un petit lac mystérieux", le Lac des Taillères, puis pousser, en "longeant une tourbière", vers la forêt des Cornées... » (p. xxxvii), mais cela n'empêche nullement le polysémie des signes, et Gide a déclaré maintes fois qu'« il n'est pas une des nécessités explicatives dont il ne faille tirer parti » (p. 206) et qu'il « appelle symbole TOUT CE QUI PARAÎT » (*Le Traité du Narcisse*, III, 9). On relira aussi à ce sujet l'avant-propos de *Paludes*. Ce qui importe pour notre lecture, c'est la congruence de notre interprétation avec les éléments textuels.

10. *Le Dialogue avec André Gide* (Paris, Corrêa, 1947), p. 7, reprenant une étude parue dans *La Revue Roumaine* en janvier 1921.

11. Lettre d'Anna de Noailles à André Gide, janvier 1919, citée par Claude MARTIN, éd. citée, pp. 157-8.

12. C'est pourquoi la lecture du scénario imaginé par Gide pour l'adaptation cinématographique est si décevante. Le texte y a perdu sa fausse transparence, tout y est indiqué, souligné, et en définitive aplati. Il faut pourtant remarquer qu'il n'est pas fait pour être lu, mais interprété, c'est-à-dire transposé dans un autre langage qui possède ses propres moyens de recréer l'allusion, l'ellipse et l'ambiguïté. On en trouvera le texte dans l'édition de Claude Martin (pp. 179-218).

13. André Fontainas écrivait à André Gide, le 23 juillet 1920 : « [...] en dépit du plaisir que j'éprouve à lire de langue si nette [sic], si certaine et si pure, et à y retrouver votre maîtrise, j'étouffe et je sens le besoin de respirer le grand air. » (*Ibid.*, p. 168).

14. L'emploi de ce mot ne signifie nullement que les personnages ont une existence autonome, qu'ils ont une psychologie constituée en plein en dehors des indices du discours qui les crée. Mais il est indéniable que Gide a voulu, par ses personnages, manifester des problèmes de psychologie, de morale et de théologie.

15. Cette substitution n'apparaît qu'en 1929, après trois éditions différentes reproduisant le manuscrit. Toutefois, « pleurer » se trouvait déjà dans le ms B (brouillon du dernier tiers du livre). Voir note 3, p. 133.

16. Ce qui lui permettra de figurer « la statue animée » de Condillac (p. 26). On pourra trouver de plus amples développements sur cette question dans mon chapitre intitulé : « L'individu contre la société, ou l'éthique de la table rase », *op. cit.*, pp. 79-86.

17. Georges Raillard a formulé en ces termes le problème général du titre : « " Texte court " il joue avec le " texte long " que constitue le roman lui-même. Son fonctionnement par rapport à celui-ci est toujours ambigu : à la fois il " résume " le livre, exhibe le mot-thème autour duquel il cristallise et marque la distance qui sépare le " texte court " du " texte long " ».

Tout roman exprime, par son existence même, l'insuffisance du titre, tout titre exprime l'insuffisance du roman, variation autour d'un mot qui, après avoir servi de support, de pôle d'orientation du lecteur recouvrera, sauf exception, son visage inchangé à la fin du livre. » (*La Nausée*, de J.-P. Sartre, Paris, Hachette, Coll. « Poche critique », 1972, p. 36).

18. Le « comme » est important, soulignant le processus de métaphorisation qui joue dans les autres mentions de l'eau commentées précédemment. Ces métaphores, explicites (= comparaisons) ou non, unissent les deux niveaux indissolubles dans l'écriture : la fiction romanesque, qui obéit aux normes de vraisemblance, et l'indication de son sens, qui s'en libère. À ce titre, l'activité poétique est essentiellement travail de la métaphore, et c'est en fonction des relations réciproques qui unissent les différents éléments de l'ensemble textuel que nous pouvons comprendre celui-ci, c'est-à-dire l'interpréter.

19. Dans l'adaptation cinématographique, Charlotte justifie ainsi le choix du nom de Gertrude : « — *Où as-tu cherché ce nom-là ?* [CHARLOTTE.] — *Dans un conte de fées que j'aime bien. Ursule... ou, non ! non... C'est Gertrude que je voulais dire.* » (p. 215). On peut voir là de façon probable l'aveu par Gide de l'origine du choix du nom. Gertrude reste bien, dans le récit, un personnage de conte de fées.

20. LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des œuvres*, Paris, S.E.D.E., 1954, t. IV, p. 491.

21. « C'est ici que j'ai écrit la " Scène au bord du ruisseau ", et les bruant la-haut, les cailles, les rossignols et les coucous de tous côtés, ont composé avec moi. » (trad. extrait de la première biographie de Beethoven, par son ami Anton Schindler, 1840 ; cité dans le livret présentant *Beethoven, 9 Symphonien*, Gewandhausorchester Leipzig, Wing Spezial, 96 600 SAE, et dans *Konzertbuch*, Henschelverlag Berlin, 1961, t. I, p. 334).

22. Nous nous bornerons à rappeler deux exemples de la productivité des mots. Gide a raconté à plusieurs reprises comment est né *Paludes* : « *Un certain sens du saugrenu, qui déjà s'était fait jour dans la seconde partie de mon Voyage d'Urien, me dicta les premières phrases, et le livre, comme malgré moi, se forma tout entier autour de celles-ci, que j'écrivis au cours d'une promenade dans un jardin public de Milan, où je m'arrêtai avant mon séjour à Champel :*

« Chemin bordé d'aristoloches », et :

« — Pourquoi par un temps toujours incertain n'avoir emporté qu'une ombrelle ?

— C'est un en-tout-cas, me dit-elle... » (*Si le grain ne meurt*, II, 576). — Il a rapporté également ce témoignage de l'écriture de Valéry : « *Paul me raconte (ce dont je me doutais) que La Pythie est tout entière sortie d'un vers :*

Pâle, profondément mordue.

Il a cherché la rime, les rimes. Elles ont dicté la forme de la strophe et tout le poème s'est développé, sans qu'il ait su d'abord ni comment il serait, ni ce qu'il allait y dire. » (*J*, I, 751).

23. De temps à autre pourtant, l'épaisseur du sous-texte était indiquée par des expressions telles que : « *C'est ce qui ne devait s'éclairer pour moi qu'un peu plus tard.* » (p. 66) ou « *Que signifiait cette insinuation ? C'est ce que je ne savais, ni ne voulais chercher à savoir [...]* » (p. 72).

24. Textuellement parlant, il ne peut s'agir que d'une résurgence du « cours d'eau » initial.

25. Cf. : « *C'est en somme une tragédie en cinq actes qui ne prend sa valeur que par la longue nuit des quatre premiers.* » (A. GIDE, interview citée par Cl. MARTIN, éd. citée, p. 181).

26. Notons que « *et pareils à des algues* », qui explicite l'identité de Gertrude devenue ondine, est un rajout du manuscrit (note 1, p. 125). Francis Pruner, dans son étude sur *La Symphonie pastorale de Gide — de la tragédie vécue à la tragédie écrite* (Paris, Lettres Modernes Minard, 1964, « Archives André Gide », 1), a bien entrevu le rapport thématique entre les différentes mentions du ruisseau (« [...] *la plongée de Gertrude dans les eaux d'un ruisseau est en relation thématique avec les eaux de Siloé, la piscine de Bethesda et le second mouvement de la VI^e Symphonie de Beethoven où le pasteur a senti une profonde analogie avec les textes sacrés de Saint Jean [...]* », p. 25), mais il n'a pas su en tirer toutes les conséquences : l'ange est devenu ondine et l'écriture se signifie elle-même par l'eau.

27. C'est un thème qui remonte très loin dans les fantasmes de l'écrivain. Nous y reviendrons dans notre dernière partie.

28. « Puis, sachant que tout était achevé désormais, Jésus dit, pour que toute l'Écriture s'accomplît : " J'ai soif. " » (Jn XIX, 28). Prononçant cette parole, Gertrude « accomplit » elle aussi l'écriture.

29. Ces myosotis sont bien évidemment le symbole de « la Fleur » du Paradis qu'il s'agit de retrouver par l'écriture, selon l'auteur du *Traité du Narcisse* (III, 7-11). C'est pourquoi Gertrude, nouveau Narcisse, peut dire s'être jetée à l'eau en voulant les cueillir, puis envoie le Pasteur (= le Poète du *Traité*) les cueillir pour elle. Les rapports de la *Symphonie* avec *Le Traité du Narcisse* seront explicités à la fin de cette étude.

30. Postface pour la deuxième édition de *Paludes* (III, 1479).

31. « *Car l'œuvre d'art est un cristal — paradis partiel ou l'Idée refleurit en sa pureté supérieure.* » (*Le Traité du Narcisse*, III, 10).

32. Denis Viart a fort pertinemment étudié cette « Scène de l'écriture » dans *Paludes* : « *Revenons à la formule " j'écris Paludes " . Au vrai lorsqu'on nous la donne à lire on nous indique d'emblée que nous nous trouvons dans le creuset de la narration en train de s'élaborer, comme ingénument, index sui de sa formulation, que nous nous trouvons au sein même de cette écriture au travail et de sa re-présentation.* » (« *Paludes e(s)t son double* », *Communications*, n° 19, 1972, p. 57).

33. *Les Caves du Vatican d'André Gide, op. cit.*, pp. 100-1.

34. « *C'est aussi que j'ai plus grand souci de cacher ma pensée que de la dire, et qu'il me paraît plus séant de la laisser découvrir, par qui la cherche vraiment, que de l'EXPOSER.* » (lettre de Gide à André Rouveyre, 31 octobre 1924), (*Corr. GR*, 85). Henri Rambaud avait abordé ce problème dans sa communication sur « *André Gide et l'art du clair-obscur* », *Entretiens sur André Gide* (Paris, Mouton & Co, 1967), pp. 271-89.

35. *EC*, I, notamment pp. 11, 13, 14, 156, 248-49, 292, 302, 304-5 etc.

36. Nos références ultérieures au *Narcisse* renvoient toutes au volume de la « *Bibl. de la Pléiade* » (III).

37. On ne s'est jamais interrogé sur le redoublement du « t » dans l'épigramme du *Narcisse* : « *Nuper me in littore vidi* », extraite de la deuxième

élogue de Virgile, pas même P. J. Pollard qui, dans son étude sur « Le Contenu du *Narcisse* », cite constamment ce vers d'après l'orthographe « *litore* » des manuscrits de Virgile (*CAG* I, 1969, pp. 159-60). Gide était trop bon latiniste pour qu'on ne voie là qu'une coquille, reproduite du reste d'édition en édition. En fait l'orthographe *littus*, pour *litus* est très tardive et n'apparaît guère que dans le latin médiéval. On peut donc se demander si Gide n'a pas opéré ainsi un jeu de mot volontaire par croisement de *litore* (de *litus* = le rivage) et de *litterae* (= écrit, ouvrage). L'identité de Corydon-Narcisse et du Poète invite à le penser.

38. Épître dédicatoire des *Caves du Vatican* (III, 679). Voir aussi le *Journal*, à la date du 26 juin 1913 (I, 388).

39. « Le Contenu du *Narcisse* », art. cité, p. 161.

40. *Si le grain ne meurt* (II, 439) et citation dans DEL, 424.

41. Pour Gide, « toute théorie n'est bonne que si elle permet non le repos mais le plus grand travail. Toute théorie n'est bonne qu'à condition de s'en servir pour passer outre » (« Feuillet », *J*, I, 661).

42. C'est ce que T. Todorov appelle la « *transitivité* » de la littérature symbolique ! « *Le geste constitutif de la poétique est de refuser la transitivité de la littérature et d'instituer cette dernière en tant qu'objet de connaissance autonome.* » (« Introduction à la Symbolique », *Poétique*, n° 11, 1972, p. 273).

43. « *En 1893, Gide décrit le procédé "en abyme" par le moyen duquel dans son Narcisse il essaya — comme par un jeu de miroirs — d'approfondir le mystère de l'existence et de la connaissance de l'être.* » (P. J. POLLARD, art. cité, p. 162).

44. « *Le signe est une structure ternaire car il implique nécessairement trois termes, et deux relations radicalement distinctes. Le signifiant entre dans un rapport de signification (au sens étroit) avec le signifié ; l'ensemble des deux peut entrer dans un rapport de dénotation avec le "réfèrent" ; les deux rapports sont irréductibles l'un à l'autre. [...] En revanche, le symbole ne connaît qu'une relation, entre ses deux termes constitutifs, qu'on appellera, respectivement, symbolisant et symbolisé.* » (T. TODOROV, art. cité, p. 277).

45. « *Peut-être, après tout, cette croyance en l'œuvre d'art et ce culte que je lui voue, empêchent-ils cette parfaite sincérité que je voudrais désormais obtenir de moi-même.* » (*J*, I, 388).

46. Voir la magistrale démonstration de Jean BOLLACK dans « L'en deçà infini. L'aporie du *Cratyle* », *Poétique*, n° 11, 1972, pp. 309-14, et notamment ces conclusions : « *En prenant pour mode unique le flux universel des sophistes, la systématisation subtile dont Socrate est chargé montre que la justesse du mot ne conduit précisément pas à la vérité de l'Être. Dans la mesure même où l'on tient à la préserver, on ne peut pas ne pas reconnaître la nature totalement et nécessairement arbitraire du signe. [...] Image mythique et parlante de l'univers, le langage toujours créé et refait, bien que toujours déjà transmis, n'a de références qu'internes et ne renvoie jamais qu'à lui-même.* »

47. Citation du *Journal* des Goncourt, mise en épilogue au *Prométhée mal enchaîné* (III, 341).

